EMILE JULLIARD

# LE VAISSEAU-FANTOME ET LES Débuts de Richard Wagner

## ANALYSE DÉTAILLÉE DU POÈME ET DE LA MUSIQUE DU VAISSEAU-FANTOME

*Prix : 1 franc*



GENÈVE

C.-E. ALIOTH
Boul. du Théâtre, 7

Ch. EGGIMANN & Cie
Rue du Rhône, 25

1894

IMPRIMERIE SUISSE, GENÈVE
Rue du Commerce, 6

# LE VAISSEAU-FANTOME

Le *Vaisseau-Fantôme* forme, en quelque sorte, le couronnement des débuts de Richard Wagner. Il y achève le stage que doivent faire tout grand poète et tout grand compositeur avant de produire leur premier chef-d'œuvre. L'homme, appelé par une faveur bien rare de la Providence, à devenir un génie créateur, commencera toujours par hériter du trésor accumulé de ses devanciers et par en tirer le meilleur parti possible avant de songer à le grossir lui-même de richesses nouvelles. Mais il arrive un moment où, après avoir parcouru tous les chemins déjà frayés, cet homme prédestiné se prépare à ouvrir de nouvelles voies, à sortir des terres cultivées pour s'enfoncer dans

les forêts vierges de l'art et y faire de nouvelles découvertes. Le *Vaisseau-Fantôme* marque pour R. Wagner ce moment décisif. On y retrouve les formules des anciennes écoles, italienne, allemande et même française, mais on y entend aussi la voix indécise encore d'un art nouveau, on y soulève un coin du voile qui cache le musicien de l'avenir, on y entrevoit en un mot un poète compositeur qui n'est pas un Bellini, un Weber, un Meyerbeer habilement déguisés, mais quelqu'un d'autre qu'on ne connaît pas encore. Quel est cet autre? Le *Vaisseau-Fantôme* ne le dit pas clairement, mais il annonce son arrivée, laissant à *Lohengrin*, à *Tristan et Iseult*, aux *Maîtres Chanteurs*, à l'*Anneau de Nibelung*, le soin de le découvrir graduellement, et enfin à *Parsifal* la gloire de le montrer tout entier.

On ne saisira jamais bien le sens et l'esthétique du *Vaisseau-Fantôme* si on l'isole des œuvres qui l'ont précédé et dont il est, pour ainsi dire, la résultante. Aussi, avant d'en analyser le poème et la musique, croyons-nous nécessaire d'indiquer en quelques pages la route bien souvent escarpée et douloureuse que Wagner a dû gravir pour atteindre à ce premier sommet le *Vaisseau-Fantôme*. De ce point, l'on peut déjà

apercevoir dans le lointain les autres cimes qu'il a escaladées plus tard et qui, si elles sont plus audacieuses et plus élevées, sont aussi plus nuageuses.

## Débuts dramatiques de R. Wagner.

Richard Wagner, né à Leipzig le 22 mai 1813, n'avait que six mois lorsque mourut son père, simple greffier du tribunal de police en cette ville. Sa mère, femme d'esprit et d'imagination, ne resta pas longtemps veuve et épousa un M. Geyer qui était à la fois peintre, acteur et auteur comique. Cet artiste en partie triple témoigna tout de suite une vive affection au petit Richard dont il comprenait et admirait l'intelligence précoce. Il alla s'établir à Dresde où il désirait lui faire étudier le dessin et la peinture; mais l'enfant préférait la musique et, à peine âgé de six ans, il s'évertuait à répéter les airs qu'il entendait autour de lui, dans la rue et dans les concerts populaires. Geyer mourut aussi, alors que le garçon n'avait que sept ans. Le jour même de sa mort, il prédisait à sa femme que Richard serait un musicien distingué et celle-ci, après l'enterrement de son époux,

répéta cette parole à son fils. Wagner raconte que cette prédiction dont il s'est toujours souvenu, contribua beaucoup à l'engager dans la carrière musicale.

Il ne paraît pas que Mme Wagner ait été une mère bien vigilante, car elle laissa son enfant s'élever tout seul et ne lui imposa aucune contrainte. « Je n'ai jamais connu, écrivait le maître, d'autres éducateurs que la vie et mon art. » Et il attribuait en partie à cette liberté illimitée dont il avait joui dans son enfance l'indépendance de ses idées et de son caractère. A l'école, il montra un esprit mutin, volontaire, impatient de toute discipline. Il refusait obstinément de s'occuper de ce qui lui déplaisait, mais pour peu qu'une chose l'intéressât, il l'étudiait avec une ardeur et une persévérance infatigables. Il adorait la musique, mais il avait déjà ses idées sur cet art et il refusa de continuer ses leçons avec un certain maître qui ne lui enseignait pas le piano comme il l'entendait.

Ainsi, tout jeune encore, il commençait à s'armer pour les luttes qu'il devait soutenir toute sa vie. La révolution qui se manifestait déjà dans les idées en attendant qu'elle éclatât dans les faits en 1830, lui soufflait cet esprit de révolte qui s'éten-

dait dans toutes les régions de la pensée. Poètes, musiciens, peintres, philosophes, savants, tous prétendaient renverser ce qui était, mettre à la place ce qui n'était pas, régénérer, faire du nouveau. Wagner trop jeune alors pour se jeter à corps perdu dans le courant révolutionnaire, l'observe pourtant et s'y intéresse, tout en lisant et en traduisant Eschyle et Sophocle dont les tragédies grandioses le frappaient vivement.

Shakespeare eut son tour et produisit dans son imagination une impression si profonde que le jeune enthousiaste prit la résolution de se vouer à la carrière d'auteur dramatique. Pour s'y préparer, il étudia à fond tous les drames allemands et anglais qu'il put se procurer, et pour son coup d'essai, il composa une vaste pièce shakespearienne, sombre et pleine de terreur, où quarante-deux personnages se tuaient les uns les autres, aussi consciencieusement que s'ils avaient formé une société d'assassinat mutuel. Au 5me acte, tous étant morts, l'auteur dut les faire reparaître sur la scène à l'état de fantômes pour que l'action ou le dialogue au moins pussent se continuer jusqu'au bout.

Wagner n'avait alors que 12 ans. Peu à peu son cerveau entra dans un état d'effervescence singulière ; il avait, tout éveillé, des visions

éblouissantes, des hallucinations vertigineuses où il voyait passer des génies bienfaisants ou malfaisants, des fées, des héros de vaillance et de vertu, des âmes affamées d'amour et d'idéal, des monstres de perversité et de cruauté. Tout cela prenait un corps et un langage, passait et repassait devant ses yeux, volait dans les airs ou rasait le sol. Il composait des drames fantastiques qu'il peuplait de toutes ces figures et qu'il remplissait d'évènements extraordinaires, de sorte que ses amis disaient : « Ou ce sera un grand génie qui fera la gloire de l'Allemagne, ou ce sera un pauvre fou qu'il faudra enfermer dans un hospice d'aliénés. » Quand le jeune illuminé eut atteint ses quinze ans, le doute n'était plus permis et la question était tranchée : il n'avait de folie que ce qu'il en faut pour être poète. Il est vrai qu'il en faut beaucoup, diront certaines gens.

## Ses idées musicales.

Et le musicien, où en était-il? Il dormait encore; ce fut le maître des maîtres qui le réveilla, c'est-à-dire Beethoven. Dans la littérature et dans l'art, les grands hommes ne font pas seulement de

grandes œuvres, ils créent quelquefois aussi de grands écrivains et de grands artistes. « Un soir, dit Wagner, j'entendis exécuter une symphonie de Beethoven; j'eus dans la nuit un accès de fièvre, je tombai malade; quand je fus guéri, j'étais musicien. » Certains commentateurs qui veulent tout savoir ont recherché curieusement quelle pouvait être la symphonie qui, créatrice après Dieu, a donné Wagner au monde. La plus belle sans doute; les uns ont nommé la 5me symphonie en *ut mineur;* d'autres affirment que c'est l'*allegretto* et le *scherzo* de la 7me symphonie en *la*. Cette discussion byzantine reste ouverte et ne sera jamais close.

Ce qu'il y a de certain, c'est que Wagner ne fut pas seulement impressionné par cette sublime musique, il en fut littéralement possédé. Où qu'il fût, partout où il allait, il entendait résonner dans son âme les accents de cette symphonie. Il vit alors s'ouvrir devant lui un monde nouveau et l'art se révéla à lui sous un aspect qu'il ne lui connaissait pas. Ce n'était plus comme dans la poésie et le drame, même shakespearien, le génie de l'homme enfermé dans une langue particulière dont les mots ont une signification bornée; c'était le libre essor de la pensée secouant toutes

les entraves, renversant toutes les barrières et s'exprimant dans une langue illimitée et universelle.

Tout ce qui s'agite en lui d'idées, d'images, de rêves et de sentiments va jaillir au dehors, porté sur les ailes de cette langue divine, et, loin du réel, loin du fini, s'emparer de l'espace et s'y répandre. Le doigt de Beethoven vient de lui montrer la route : il y entre et se promet de la parcourir jusqu'au bout. Beethoven devient son étude de tous les instants : il s'enfonce dans les profondeurs de cet effrayant génie, évoque toutes les voix qui chantent, qui gémissent, qui s'emportent ou qui pleurent dans son œuvre; il le pénètre, il s'en nourrit, il l'absorbe au point que, sans pupitre, sans partition, debout sur son estrade nue, comme une statue sur son socle, il soulèvera du bout de sa baguette les masses orchestrales et chorales, les remplira de l'âme du dieu et qu'il créera à nouveau ses créations.

Une fois en possession de cette double puissance qu'il avait reçue de Shakespeare et de Beethoven, Wagner se sentit de force à entreprendre la conquête de ces deux régions de l'art, la poésie dramatique et la musique, et il se donna pour mission de les réunir dans son œuvre si étroitement qu'elles

pussent à peine se distinguer l'une de l'autre. C'est ainsi que le poète et le musicien qui s'étaient révélés et développés séparément dans l'âme de R. Wagner, sont venus se rejoindre et se sont en quelque sorte fondus l'un dans l'autre, de façon à former l'une des individualités les plus originales et les plus merveilleuses qui aient jamais paru dans le monde artistique.

Comprenant par l'observation de lui-même que la poésie et la musique sont une double expression d'un art unique, Wagner n'admettra pas que deux hommes d'éducation, de tempérament et de talent différents, puissent s'associer pour concevoir l'un la pensée musicale d'un opéra, l'autre la pensée littéraire, ces deux pensées devant sortir de la même source et étant aussi inséparables que le sont dans la nature le feu et la chaleur. Pour produire l'unité esthétique sans laquelle aucune œuvre d'art n'est digne de ce nom, il faudrait que les deux associés pussent fondre leurs âmes de manière à en former une troisième, comme le cuivre et l'étain s'allient pour former un troisième métal, le bronze. Pour Wagner le musicien et le poète doivent donc rêver, concevoir, créer en même temps la même œuvre; la parole ne peut naître qu'avec la mélodie qui lui est propre et

l'une n'a de sens que par l'autre. Aussi, tout drame pensé sans la musique doit être écrit sans elle, de même que toute musique composée sans paroles doit rester sous cette forme, et il serait aussi absurde d'orchestrer les drames de Shakespeare et de les couvrir de musique vocale que de mettre en vers les symphonies de Beethoven. L'union réelle de la poésie et de la musique n'est possible que si l'une et l'autre naissent simultanément dans le même esprit.

## Œuvres qui ont précédé et préparé le Vaisseau-Fantôme.

Tous les essais lyrico-dramatiques qui sont sortis de la plume de R. Wagner avant le *Vaisseau-Fantôme*, en y comprenant même le vaste opéra *Rienzi*, ne peuvent compter selon nous que comme une préparation lente et laborieuse de ce premier chef-d'œuvre, car il va sans dire que le maître dont la gloire aujourd'hui balance celle de Mozart et de Beethoven, connut, comme tout artiste et tout poète, cette période décourageante et pénible des commencements et des tâtonnements. Nul n'est grand homme à ses débuts. A

peine âgé de 18 ans, il entreprend la composition d'un opéra à grand spectacle, les *Noces* et il en écrit l'ouverture, les chœurs, dont un à deux parties, et un grand morceau d'ensemble; mais il en reste là, effrayé des difficultés de sa tâche et se sentant incapable de réaliser son idéal. A vingt ans, il s'essaie de nouveau dans un opéra romantique les *Fées* dont il écrit entièrement le poème et la musique. Cette pièce en 3 actes n'était pas un chef-d'œuvre, tant s'en faut; mais elle montra ce que l'auteur pourrait faire quand l'étude, le travail et le développement de son talent, le mettraient en possession de toutes ses forces.

Les *Fées* dont la mise en scène est très riche et justifie son titre, ne furent jamais représentées du vivant de Wagner qui ne daigna pas même en publier la partition, considérant cette œuvre comme un péché de jeunesse. Le roi Louis II, moins difficile et moins sévère que l'auteur, se la fit prêter, la parcourut, l'admira fort et en demanda la dédicace. Wagner fit mieux, il lui envoya en présent le manuscrit original, le seul qu'il possédait. C'est d'après ce manuscrit qu'il y a peu d'années on a représenté à Munich cette pièce étrange, brillante et bruyante, qui est un régal pour les yeux plus encore que pour les

oreilles. Naturellement, elle obtint un très grand succès, car l'auteur était illustre et surtout il était mort. S'il l'avait fait jouer dans le temps où il était inconnu, il est probable qu'elle serait tombée tout à plat; mais aujourd'hui le grand nom de Wagner en fait un chef-d'œuvre et tel qui, jadis, siffla *Tristan*, se pâmera devant les *Fées*. La moindre des tabatières de Voltaire n'est-elle pas plus vénérée que la plus belle épopée de quelque génie inconnu?

Un second opéra, qui s'appela d'abord *Défense d'aimer* (Liebesverbot) et plus tard, pour les oreilles pudibondes, la *Novice de Palerme*, fut représenté une seule fois au Théâtre de Magdebourg dont Wagner dirigea l'orchestre pendant deux hivers et où il trouva sa première femme. Cet opéra dont le sujet était assez égrillard et la musique vive et légère, fut mal joué, mal compris et mal accueilli. Cependant il accusait un nouveau progrès : la mélodie y était large, plus liée et plus originale, l'harmonie plus riche, plus neuve et plus variée. Mais Wagner n'était pas assez sûr de lui-même pour se dégager entièrement des influences ambiantes et pour s'affranchir des formes convenues. Weber, Rossini et même Bellini et Auber l'obsédaient encore. Leurs chefs-

d'œuvre dont il n'avait garde de nier la beauté, hantaient sa mémoire ; il restait leur disciple malgré lui et, en dépit de ses velléités d'indépendance et de ses efforts pour sortir de leur ornière, il y était incessamment ramené par l'attraction invincible que leurs œuvres exerçaient sur lui. Il n'y avait pas jusqu'à Verdi avec ses *Vèpres Siciliennes* qui ne vînt se placer entre sa muse et lui ; et cette obsession du maître italien, du même âge que lui et déjà célèbre, le poursuivra jusqu'au *Vaisseau-Fantôme* ; le souffle de Verdi ne semble-t-il pas, en effet, passer de temps à autre dans cette œuvre et y animer certaines pages qui ne sont pas les moins belles? Wagner disait : « Ces musiciens ne sont pas seulement des maîtres ; ils sont aussi *mes* maîtres. » Plein de dépit, décidé à devenir un maître à son tour, il travaillait, il méditait, il se cherchait. Il comprit qu'une instruction étendue est nécessaire aux artistes qui aspirent à sortir des rangs, et il s'enfonça dans les études les plus ardues, menant de front l'histoire, la mythologie grecque et scandinave, les antiquités, la philosophie, la littérature et la musique.

Malheureusement, il s'aperçut bientôt que tout ce labeur qui remplissait sa mémoire vidait sa

bourse, et il dut chercher un emploi qui lui apportât le pain de chaque jour. Faute de mieux, il accepta une place de chef d'orchestre au théâtre de Kœnigsberg; mais ses allures indépendantes et ses idées subversives en musique ne plurent pas, et on le laissa partir sans regret pour Riga où on lui avait offert une place de maître de chapelle. A Riga, on le traita en *maestro* et on lui donna ses coudées franches. Mais pour un homme que les questions d'art et de poésie passionnaient au plus haut point et qui ne se plaisait que dans un milieu de savants et d'artistes, l'existence dans une cité sombre, morne, peuplée de marchands et de matelots, ne pouvait être qu'un douloureux exil. Il s'en arrangea pourtant et prit sa tâche tellement à cœur qu'il donna une nouvelle vie au théâtre dont il était le chef artistique, y monta avec grand soin les plus beaux opéras et fit pour ainsi dire l'éducation musicale des habitants.

Doué d'une grande activité, il ne se donnait ni trêve ni repos, et au milieu des labeurs incessants qu'il s'était imposés pour remplir dignement ses fonctions, il entreprit la composition de son grand opéra *Rienzi*, le premier qui mérite de figurer dans son œuvre et qui, sans être encore digne de lui, marquait déjà sa place parmi les bons com-

positeurs du temps. Il avait à peine 26 ans lorsqu'il l'acheva en 1839.

Le sujet de *Rienzi* est tiré d'un épisode de l'histoire de Rome au moyen âge, épisode que Bulwer a arrangé et allongé dans un de ses romans, et qui, dans le poème de Wagner, se colore d'une teinte très dramatique. Rienzi est un tribun qui, poussé par son ardent patriotisme, jure de restaurer l'ancienne république dans cette Rome déchue, esclave, livrée aux brigands, corrompue par les vices du clergé, opprimée par le pape. Aidé de sa sœur, une vaillante patriote aussi, il entraîne le parti des nobles dans la conjuration. Son éloquence enflammée soulève la foule qui le suit en poussant des cris de guerre. Il chasse les brigands qui terrorisent le peuple, met les oppresseurs en fuite, est proclamé le libérateur de Rome et porté au faîte du pouvoir. Mais bientôt, trahi par la noblesse qui refuse de subir son joug, excommunié par le pape, abandonné de tous sauf de sa noble sœur qui cherche à relever son courage, il tombe frappé à mort devant sa maison que l'incendie consume.

Malgré son sujet héroïque, *Rienzi* n'est encore qu'un opéra coulé dans le moule ordinaire. On y retrouve tout l'attirail des grands airs, des cava-

tines, des trios, des morceaux d'ensemble, des marches triomphales, des chœurs et même des danses, ces malheureux ballets pour lesquels Wagner professa plus tard une si sainte horreur. L'ouverture, dont la première partie est aussi admirable que la seconde est vulgaire et tapageuse, a été taillée sur le patron des ouvertures rossiniennes, un *andante* bien large suivi d'un *allegro* échevelé.

Le poème a de l'élan et de la chaleur, mais les vers y sont souvent gênés par les exigences de la partition. L'auteur n'a pas encore appris à marier la musique et la poésie de façon que l'une ne souffre jamais du contact de l'autre. Cependant le drame offre des pensées fortes, des scènes entraînantes et pathétiques et Wagner n'a pas composé beaucoup de morceaux qui, sous le point de vue musical et dramatique, soient supérieurs à la célèbre prière de Rienzi et à la scène poignante où le dernier tribun, trahi par ses amis, seul pour se défendre contre tous, courbe le front sous la malédiction des prêtres qui, des profondeurs de l'église, prononcent l'anathème contre lui.

Comme dans les *Fées* et la *Novice de Palerme* les mélodies de *Rienzi* présentent cette particularité assez étrange chez un artiste qu'on n'accusera

pas d'être un fabricant de romances belliniennes ou rossiniennes; elles ont pour la plupart une tournure italienne très marquée; quelques-unes même sont assez banales. Mais l'orchestration est plus riche, plus nuancée qu'elle ne l'est d'ordinaire dans l'opéra italien. Ces accompagnements qu'on pourrait transporter tout entiers sur la guitare et dont se contente trop souvent le suave Bellini, y sont remplacés par une harmonie variée et nourrie qui ne pouvait sortir que d'une plume allemande et qui en dit presque autant que la mélodie elle-même.

En somme, *Rienzi* est un heureux début, mais si Wagner en était demeuré là, il serait resté dans la foule de ces honnêtes compositeurs d'opéra que nomme l'histoire de l'art, mais dont elle ne s'occupe pas longtemps. Il lui restait encore bien du chemin à parcourir s'il voulait surpasser ou même atteindre les grands maîtres de la musique dramatique, les Glück, les Mozart, les Weber, les Rossini, les Meyerbeer.

## L'Ecole de la misère.

Tel qu'il était, avec ses mérites et ses imperfections, *Rienzi* ne déplut pas à son auteur dont l'ambition se ralluma et qui, comprenant qu'un artiste de sa trempe ne devait pas enterrer son avenir à Riga, résolut d'aller tenter la fortune à Paris. On essaya de le retenir et on lui fit les offres les plus brillantes; car, si sa grande sévérité artistique ne lui avait pas gagné beaucoup d'amis parmi les chanteurs de la scène et les musiciens de l'orchestre, il s'était vivement fait apprécier par les habitants de la ville qui lui devaient la prospérité et le bon renom de leur théâtre. Il résista à toutes les instances et à la fin de 1839 il s'embarqua sur un bateau à voiles qui se rendait à Londres. Il n'emportait d'autres richesses ni d'autres recommandations que la partition qu'il venait d'achever et qui formait le plus gros de son bagage.

Le voyage fut horrible. Une violente tempête jeta le voilier sur les côtes de la Norwège et Wagner que les grands spectacles de la nature saisissaient si fortement, conçut l'idée du *Vais-*

*seau-Fantôme*, à l'aspect de cette mer furieuse qui, à la lueur des éclairs, au bruit de la foudre, roulait de vague en vague le pauvre bateau désemparé. Tous les pays possèdent une légende du *Vaisseau-Fantôme* dont le fond reste toujours le même, mais dont les détails varient beaucoup suivant les latitudes. On dit que, pendant la traversée, Wagner se fit raconter par les matelots baltes qui conduisaient le bateau, la sombre histoire du Hollandais maudit et que c'est sur cette version qu'il a construit tout son poème.

Plus d'un mois après son départ, il entrait enfin dans ce fameux Paris qui fait peu de grands hommes mais qui dispense généreusement la gloire aux talents qui lui plaisent, de quelque part qu'ils arrivent. Son habileté de musicien le fit assez vite connaître dans le monde artistique. Il jouait assez bien du piano, déchiffrait sans fautes tout ce qu'on lui plaçait sous les yeux, improvisait des morceaux qu'on trouvait bien un peu entortillés, mais dont on applaudissait l'originalité. Aussi le recherchait-on pour les soirées, et il se fit des amis qui, après avoir entendu des fragments de *Rienzi*, l'engagèrent sérieusement à le présenter à l'Opéra. Comment ne pas trouver un peu de bon sens à des gens qui vous trouvent tant de

talent? Wagner présenta donc son œuvre au directeur de l'Opéra. Celui-ci sourit de sa naïveté et l'éconduisit poliment sans daigner feuilleter l'énorme partition que le malheureux solliciteur lui apportait. Wagner comprit alors qu'il avait, pour son coup d'essai, visé un peu trop haut et il s'adressa à des théâtres moins huppés. Le refus sans doute fut moins catégorique, mais il aboutit au même résultat. Le petit théâtre de la *Renaissance* voulut bien cependant, sur la recommandation expresse de Meyerbeer, accepter non pas l'héroïque *Rienzi*, mais la *Novice de Palerme*, parce qu'elle était plus folichonne; et cela encore, à la condition qu'elle serait sensiblement modifiée et traduite en bon français. Aidé d'un jeune poète qui gémissait comme lui de son obscurité, Wagner traduisit lui-même son poème et fit les changements demandés. Les répétitions allaient commencer, quand tout-à-coup le directeur de la *Renaissance* disparut après avoir tiré sa révérence à ses créanciers. La *Novice de Palerme* comme *Rienzi* dut attendre des jours meilleurs dans les tiroirs de son auteur.

Le pauvre artiste avait épuisé ses dernières ressources, et depuis quelque temps, il avait dû renoncer à déjeûner; il vit le moment où il lui

faudrait aussi renoncer à dîner, et nul homme, fût-il le plus grand génie du monde doué du plus petit appétit, ne peut supporter longtemps un pareil régime. Il se mit donc à composer des romances, espérant qu'elles seraient d'un écoulement plus facile que les grands opéras; mais elles eurent peu de succès auprès des chanteurs et des chanteuses qui n'y entendaient goutte et qui trouvaient l'accompagnement trop compliqué. Elles sont mieux comprises aujourd'hui qu'on s'est familiarisé avec la manière wagnérienne et elles sont réellement charmantes. La *Berceuse* en particulier est une perle.

L'insuccès de ses romances obligea leur pauvre auteur à chercher un autre gagne-pain. Un vaudevilliste demandait un croque-notes pour lui composer la musique de quelques couplets dans une pièce de sa façon. Wagner s'offrit : ce fut un autre malheureux qui fut accepté comme plus capable d'exécuter ce travail.

A la fin, un éditeur compatissant, directeur d'une *Gazette musicale,* après lui avoir inséré et même — chose plus extraordinaire ! — après lui avoir payé quelques critiques d'art et deux ou trois nouvelles, lui proposa d'arranger des airs d'opéra pour la flûte et pour le cornet à piston.

C'était le salut, il s'attacha à cette tâche abrutissante du matin jusqu'au soir et barbouilla tant de portées que l'éditeur dut modérer son zèle et, dit-on, lui refuser une partie de sa copie.

Le découragement le saisit, il prit la musique en dégoût et rendit son piano dont il ne pouvait plus payer la location. Désespéré et se sentant avili, il pensa, un moment, avec une sorte de jalousie, à ces pauvres artistes qui en avaient fini avec toutes ces hontes et toutes ces misères par un saut dans la rivière ou par une corde à un crochet.

---

## Le « Vaisseau-Fantôme, » son sens philosophique et sa valeur esthétique.

Il y pensa, mais n'alla pas plus loin, car la Providence qui donne au monde les grands génies ne leur permet pas de trahir leur mission de cette manière; souvent même, elle ne les fait tant souffrir que pour les mieux tremper et les rendre plus forts. La musique en particulier est la voix de la souffrance bien plus que de la joie, et l'artiste de génie qui est descendu lui-même jusqu'au fond de la douleur, l'exprimera toujours avec plus

d'éloquence et de vérité que s'il ne la connaissait que par ouï-dire.

Au moment où tout semblait l'abandonner, Wagner se souvint de la terrible tempête qui avait failli l'engloutir dans la Mer du Nord. Il essuyait maintenant un nouveau naufrage bien moins périlleux que l'autre, car, après tout, il ne mourait de faim qu'à moitié. Pourquoi n'en sortirait-il pas sain et sauf comme il était sorti du premier? La légende du *Vaisseau-Fantôme* lui rappelle sa propre destinée. Ce malheureux Hollandais qui s'acharne à tenter de franchir le Cap des Tempêtes, malgré la fureur des vents et des flots et qui, cent fois repoussé, jure dans un accès de démence et de rage de persister jusqu'à l'éternité, c'est lui, Richard Wagner, qui saura aussi résister aux assauts de l'adversité et qui, plus heureux que le capitaine maudit, finira par triompher, parce que la victoire demeure presque toujours à l'homme vaillant et fort qui conserve sa foi dans sa mission et ne désespère pas de l'avenir. Plein de cette idée, renaissant à l'espoir et se reprochant sa défaillance, le fier artiste accepte vaillamment sa situation présente. Il cache sa détresse à ses amis, fait des pots-pourris pour le cornet à piston, juste ce qu'il en faut pour entre-

tenir ses forces physiques, arrange pour le piano la partition de la *Favorite*, travail qui lui est bien payé, puis il s'enferme dans la solitude, se remet à la méditation et reprend sa plume de poète et de compositeur. Alors il se retrouve, il se plonge dans les ardentes délices de l'inspiration et, au bout de six semaines, poème, musique, scenario tout était fait : il avait forgé le premier anneau de toute une chaîne d'immortels chefs-d'œuvre.

Le *Vaisseau-Fantôme* se ressent de cette continuité d'inspiration par la vie qui y circule, par la fougue qui l'emporte. Jamais œuvre n'offrit plus complètement les caractères de la spontanéité et de l'essor ; on y sent à chaque note jaillir la sombre poésie de la vie de marin ; on y entend toutes les voix de l'Océan, on y respire toute l'âpre senteur des vagues. Ce n'est point pourtant un opéra descriptif, car le sens psychologique en est poignant et profond. Les orages qui semblent dominer toute la partition sont des tempêtes de l'âme plus encore que de la nature. Ce désespoir immense, éternel, du capitaine maudit c'est le désespoir de l'humanité affamée de justice et de bonheur, les cherchant partout et ne les trouvant nulle part. Senta, c'est la toute puissance de la

pitié qui crée l'amour, inspire les sacrifices et apporte enfin le salut. Tout l'intérêt de ce drame si humain est concentré sur ces deux figures, deux créations admirables qui, malgré quelques formules vieillies, une ou deux romances dont l'action aurait pu se passer et quelques réminiscences de Weber ont inspiré une admirable musique, pleine de passion, d'originalité et d'énergie.

De *Rienzi* au *Vaisseau-Fantôme* Wagner a franchi un espace immense et, sous le point de vue esthétique, la distance qui existe entre ces deux œuvres est bien plus grande que celle qui sépare le *Vaisseau-Fantôme* de *Tannhæuser* et de *Lohengrin*. Du reste la légende du *Vaisseau-Fantôme* ne se prêtait pas à d'aussi riches développements que le sujet des autres drames. Tout se bornait à quatre personnages, et l'action dramatique nécessairement simple n'aurait pu se compliquer de nombreux incidents sans perdre un peu de sa clarté et de sa grandeur. Aussi le *Vaisseau-Fantôme* est-il le plus court des drames du maître. On prétend même que Wagner avait songé d'abord à ne lui donner qu'un seul acte, mais qu'emporté par l'inspiration musicale, il l'a étendu en trois. J'en doute fort, car le poème ne paraît nullement délayé et remplit parfaitement le cadre de ses trois

actes sans le secours de ces hors-d'œuvre, de ces épisodes, de ces récits rétrospectifs et autres moyens qui allongent une œuvre aux dépens de son intérêt et de son unité.

---

## Analyse détaillée du « Vaisseau-Fantôme » Poème et musique.

### L'Ouverture

Si la musique pouvait se décrire ou se peindre par la plume ou par le pinceau, l'ouverture du *Vaisseau-Fantôme* fournirait une riche matière à la description et à la peinture ; mais tout ce qu'on en pourrait écrire n'en ferait pas entendre une note, et le lecteur après sa lecture n'en saurait pas plus qu'avant. Nous ne chercherons donc pas à l'analyser phrase par phrase ; il nous suffira de dire que, comme toutes les ouvertures et tous les préludes du maître, elle est une synthèse du drame dont elle donne un résumé symphonique avant qu'il se développe sous les yeux du spectateur par le décor, l'action, la parole et le chant. D'un mouvement rapide et impétueux en $^{6}/_{4}$ alternant avec la mesure à 4 temps, elle débute par des sonneries

de trompettes qui passent de la quarte à la quinte avec une persistance singulière mais dont l'effet un peu strident est singulièrement suggestif. Ce sont comme des appels lointains qui traversent l'immensité et semblent venir d'un navire en détresse. Le mugissement des vagues, qui se dressent irritées et menaçantes, accompagne ces appels désespérés d'un dessin agité des cordes, où les gammes chromatiques ascendantes et descendantes ont nécessairement beau jeu. Puis les vagues s'affaissent apaisées et comme fatiguées de leur colère, les appels semblent s'éloigner toujours davantage; à tout ce déchaînement de fureur succède un calme sombre, un silence tragique. Alors une mélodie naïve et douce s'exhale comme la prière d'une vierge agenouillée. C'est la ballade de Senta. Puis la tempête qui a retrouvé des forces dans son repos s'élance de nouveau, rugit, fait rage tandis que les matelots la narguent dans un chant joyeux et railleur ; mais elle s'acharne, le péril grandit, les cris de détresse recommencent, la ballade qui semble posséder le pouvoir de « mettre un frein à la fureur des flots » s'élève de nouveau, dompte le monstre et bientôt éclate l'hymne triomphal qui salue l'approche du port désiré après tant de dangers et de fatigues.

L'ouverture du *Vaisseau-Fantôme* est donc par excellence le poème musical de la mer ou plutôt de l'homme aux prises avec la mer. On la joue souvent dans les concerts d'orchestre où elle figure toujours parmi les morceaux les plus attractifs et les plus applaudis du programme; mais avec ses phrases fougueuses et rapides qui passent par toutes les modulations et serpentent dans tous les tons, elle est fort difficile à exécuter et il arrive quelquefois, même dans les orchestres les mieux exercés, que les cuivres, les bois, ou même les cordes, s'incarnant trop fidèlement dans les héros du drame, y font comme eux de petits naufrages partiels qui autorisent les ennemis du maître — s'il en est encore, — à lui en faire endosser la responsabilité et à continuer de l'appeler « le bonhomme tintamarre. » Mais les vrais musiciens savent ce qu'il en faut penser et n'hésitent pas à dire que cette sœur aînée de l'ouverture du *Tannhaüser* ne le lui cède ni en puissance ni en beauté. La grande symphonie qui sert de prologue au *Tannhaüser* a plus d'éclat et d'exubérance, mais elle est moins poignante et moins tragique; elle éblouit et charme davantage, mais elle impressionne moins. En somme, les deux ouvertures sont d'incontestables chefs-

d'œuvre et si l'on nous forçait à avoir une préférence pour l'une d'elles, nous dirions volontiers : Quand on entend l'une, on l'aime mieux que l'autre.

## Premier Acte

La scène représente un rivage de la Norwège d'où le regard s'étend au loin sur la mer dont les flots sont soulevés par un violent orage. Le navire du marchand Daland vient de toucher la côte. Les matelots jettent l'ancre, carguent les voiles, amarrent le navire à un récif tandis que le capitaine qui est descendu à terre cherche à reconnaître la contrée. Un chœur étrange composé de cris et d'appels : *Hira, ah!* que répète l'écho des rochers se mêle au bruit de l'ouragan qui gronde et siffle à l'orchestre. Dans un monologue qui n'offre pas grand intérêt, Daland reproche à la tempête de l'avoir égaré et éloigné de sa maison où l'attend Senta, sa fille bien aimée; puis il invite ses matelots au repos et confie la garde du navire à son fidèle pilote. Celui-ci, accablé de fatigue, s'assied près du gouvernail et pour vaincre le sommeil, il chante un *lied* tour à tour plaintif et gai, rude et langoureux qui se marie au bruit

des vagues et du vent. Avec son mouvement capricieux qui passe subitement de l'*allegro* à l'*andante* et vice-versà, avec sa couleur exotique et chaude, ce lied justement célèbre est d'un charme exquis, et il est dommage qu'il soit presque toujours chanté au théâtre par un ténor en sous-ordre qui n'est pas tenu de par son emploi et ses appointements de l'interpréter en virtuose et avec la dernière perfection. Mais cet air, que le pilote chante pour se défendre du sommeil, ne tient éveillés que ses auditeurs et produit sur lui-même l'effet contraire. Au moment où il va céder au sommeil apparaît non loin de la rive le vaisseau fantôme avec ses mâts noirs et sa voilure d'un rouge de sang. Poussé par une vague énorme, il s'approche rapidement de l'endroit où est amarré le navire norwégien. Le Hollandais descend sur le rivage et dans un monologue tragique qu'assombrissent encore un dessin angoissé des basses et les gémissements des vagues, il implore la mort que lui refuse son destin implacable et qu'il n'obtiendra qu'avec la destruction du monde ou quand une fiancée fidèle le délivrera de sa malédiction. Ce beau chant plein de désespérances et de menaces n'est pas lié et phrasé comme une romance, mais

il n'en est que plus tragique; il est couronné du reste par une mélodie d'une tristesse navrante, l'une des moins connues de la partition, ce qui ne l'empêche pas d'en être l'une des plus belles. Soutenue par un tremolo obstiné des cordes, cette mélodie en *ut mineur* semble être la voix même du désespoir. Elle est suivie d'un autre chant également très ample et très noble mais encore plus sombre et plus passionné; ce second morceau a peut-être le tort de rappeler un peu trop le dessin du premier dont il risque de passer pour une variante, malgré le vigoureux élan de ces crescendos. Rien de plus poignant du reste et de plus dramatique que la conclusion de cette admirable scène. « Quand les morts sortiront de leurs tombeaux, s'écrie le maudit, alors seulement la paix et la mort viendront pour moi. O mondes, abîmez-vous et suspendez votre cours, et toi, néant reçois-moi pour jamais ! » Et l'équipage répète dans une phrase farouche et lugubre : « Eternel néant, reçois-le pour jamais. »

En ce moment, Daland sortant de sa cabine, paraît sur le pont de son navire et remarque le Vaisseau-Fantôme, dont il hèle les matelots; mais l'écho seul lui répond. Alors il interpelle le Hollandais qu'il voit sur le rivage. Ici l'orchestre fait

entendre une phrase de huit mesures sans accompagnement, laquelle reviendra souvent dans le cours du premier acte à la façon des *leitmotive*, et, chose assez curieuse, cette phrase est la même qui se répète si souvent dans la *Walkyrie*, pour caractériser la douleur de Wotan. Quand il composa ce dernier drame, Wagner avait-il oublié que ce leitmotiv avait déjà servi dans le *Vaisseau-Fantôme* ou aimait-il à utiliser plusieurs fois ses anciennes trouvailles? Un dialogue s'engage entre les deux capitaines. Le Hollandais à qui les richesses sont inutiles, puisqu'il est sans famille, offre au marchand une partie des trésors que renferme son navire et ne lui demande en échange que l'hospitalité d'une nuit dans sa maison. La première partie de ce dialogue pourra sembler un peu aride et par conséquent un peu longue, malgré les délicieuses arabesques d'une orchestration très fouillée; mais que les spectateurs prennent patience : un charmant duo concertant les attend, un vrai duo de salon d'une mélodie si claire, si simple, si berçante qu'elle semble sortir d'une cervelle italienne bien plus que d'une tête allemande. Les paroles dont voici les deux premiers vers :

« Sans une épouse, sans un enfant,
Rien ne m'attache à la terre, »

sont, du moins en français, d'une banalité parfaite qui convient admirablement à une romance, mais quand la musique vous touche ou vous transporte, qu'importe ce qu'il y a dessous? et c'est le cas de ce morceau qui a dû servir de modèle à la rêverie de l'*Etoile* dans le *Tannhæuser*, car c'est la même mesure en $^6/_8$; le même accompagnement arpégé, la même allure et le même mouvement. Ce beau cantabile à deux voix est bientôt suivi d'un *animato* et d'un *allegro agitato* dont l'intérêt musical est surtout dans l'orchestre. Les deux hommes font un pacte d'amitié; Daland qui s'est fait prudemment montrer les trésors promis par le mystérieux étranger, se sent à cette vue entraîné irrésistiblement vers lui; il lui promet sa fille en mariage, puis l'orage s'étant calmé, tous deux remontent sur leur navire. Les matelots lèvent l'ancre, tendent les voiles et saluent le retour du beau temps par un chœur plein d'allégresse que termine le beau lied du pilote, mais chanté cette fois sur un ton joyeux :

Malgré vents et tempêtes,
Auprès des miens
Ma belle, je reviens;
L'ouragan sur ma tête
En vain gronda;
Ma belle, me voilà.

L'orchestre, par la voix de ses violons et de ses trompettes, s'associe à cette joie, tout en laissant circuler dans ses dessous de trombones et de contrebasses un certain souffle de chromatiques orageuses qui nous disent que tous les malheurs ne sont pas finis.

## Deuxième Acte

Après un court prélude qui ne fait que répéter, on ne sait pourquoi, les dernières pages du précédent final, le deuxième acte nous introduit dans une chambre de la maison de Daland. Un essaim de jeunes filles, assises à leur rouet, travaillent activement en chantant ce fameux chœur des fileuses qu'on entend dans tous les concerts, arrangé de toutes les façons. C'est un *allegretto* en $^2/_4$, vif et gracieux, d'une mélodie très franche, accompagnée d'un bourdonnement harmonique qui rappelle celui du rouet. Ce morceau est d'une fraîcheur délicieuse, mais il n'aurait étonné personne s'il s'était trouvé dans un opéra de Rossini, de Flotow ou d'Auber. Seule, Senta, la fille du marin, ne file pas, et assise à l'écart, elle semble plongée dans une sombre rêverie. En vain, Marie sa nourrice et les jeunes fileuses cherchent à

l'égayer et s'amusent de sa mélancolie qu'elles attribuent à un fol amour. Senta reste insensible à toutes ces railleries ; les yeux fixés sur un portrait pendu à la muraille, elle semble poursuivre un souvenir lointain qui l'arrache à la vie présente. Enfin, pressée par ses amies, elle se décide à chanter la ballade du Hollandais, morceau impétueux à $^6/_8$ dont une harmonie orchestrale sauvage et orageuse accentue la rudesse ; ce chant si caractéristique se fond bientôt dans un andante suave et douloureux, dont les dernières notes ramènent la seconde strophe de la ballade ; celle-ci se termine par la reprise de l'andante qu'accompagne le chœur des jeunes filles et qui prend alors une ampleur et une puissance d'un effet saisissant. Enfin, cédant à un élan magnifique d'enthousiasme et comme saisie d'une inspiration subite, Senta se lève, s'avance au milieu de la scène et dans une phrase musicale délirante et passionnée, elle jure de délivrer le malheureux proscrit de la malédiction qui pèse sur lui et de le sauver par son amour. Toute cette scène est d'un accent dramatique admirable et nous n'en connaissons guère au théâtre de plus poignante, de mieux graduée et de plus tragiquement vraie.

Le chasseur Erik, prétendant de Senta, est

entré à la fin de cette scène et, quand les jeunes filles se retirent un peu tumultueusement pour aller souhaiter la bienvenue à Daland dont on a signalé le navire, il retient Senta, la presse de répondre à son amour et lui peint ses doutes et ses angoisses. Les plaintes d'Erik s'exhalent dans un air coulant et mélodieux quoique assez vieillot, mais l'harmonie onctueuse qui le soutient à l'orchestre le sauve de la vulgarité; du reste cet air s'achève dans un dialogue éloquent dont le dessin musical est des plus délicats. Rien de tendre et de touchant comme la douce mélodie par laquelle Senta montrant à Erik le portrait du maudit lui répond :

Vois comme avec un air chagrin
Son œil voilé vers moi s'abaisse,
Ah! de son sort l'éternelle détresse
Me fait souffrir d'affreux tourments.

Senta qui a pitié d'Erik ne lui avoue pas clairement qu'elle ne peut l'aimer; mais sa profonde compassion pour le proscrit enfonce dans le cœur de son prétendant un soupçon douloureux, et ce soupçon est confirmé par un rêve qu'il a eu et qu'il raconte avec une chaleur et une énergie qui font de ce morceau l'une des plus belles pages de la partition; la symphonie orchestrale qui colore

ce récit est déjà dans la grande manière de Wagner; le motif « des appels de détresse » qui reparaît si souvent dans l'opéra, y monte lentement par une progression chromatique et, appuyé par le trémolo des cordes qui suit cette gradation harmonique, il produit une impression réellement terrifiante et fait passer l'auditeur par toutes les alternatives de l'effroi, de la pitié et de la passion. Erik comprend enfin que Senta est perdue pour lui et il s'enfuit désespéré pendant que celle qu'il aime, éperdue, hallucinée, soupire de nouveau comme dans un rêve le mystérieux andante de la ballade.

Bientôt Daland entre, suivi du Hollandais qui reste interdit à l'aspect de Senta, toute tremblante elle-même en voyant devant elle, debout et bien vivant, le proscrit dont elle contemplait le portrait. L'orchestre exprime ce qui se passe dans leur âme par la répétition haletante et sourde de la même note qui est comme le battement accéléré de leur cœur, et par une phrase langoureuse de deux instruments soupirant ensemble à la tierce un doux susurrement d'amour. Daland rompt ce silence dramatique en présentant à sa fille le Hollandais errant comme un homme sans famille, sans patrie, mais possesseur d'immenses trésors

dont il lui montre un échantillon sous la forme d'une magnifique parure. Tant de richesses ne peuvent faire du proscrit qu'un excellent époux pour sa fille. L'air qu'il lui chante à cette occasion, bien que teinté de quelques réminiscences du *Freischütz* de Weber est du classicisme le plus pur et Mozart n'aurait pas fait mieux. Mais les deux amants — car on peut déjà les appeler ainsi — ne l'écoutent point, perdus dans leur adoration réciproque. Daland, ne recevant d'eux aucune réponse, pense que sa présence les gêne et il se retire, dans l'espoir qu'un tête à tête de quelques instants avancera les affaires plus vite que tout ce qu'il pourrait dire. En effet, dans la grande et belle scène qui suit, le Hollandais comprenant que Senta n'a point attendu son arrivée pour l'aimer, court droit au but et lui avoue qu'il a placé en elle tout son espoir et qu'il attend d'elle son salut. Le chant où il lui exprime son ardeur et sa confiance est d'une éloquence et d'une noblesse qui lui auraient gagné le cœur de la jeune fille s'il ne l'avait pas conquis d'avance. Ce solo est nécessairement suivi d'un duo qui n'est pas moins chaud ni moins passionné mais qui est d'une tournure absolument italienne, et Verdi, à qui il aurait fait honneur, eût été heureux de le placer dans la

*Traviata* ou le *Trovatore*. C'est un de ces duos pleins de fougue et d'élan mais un peu emphatiques qui empoignent les masses et se font généralement bisser. Le petit *mineur* suivant chanté par le Hollandais est délicat et d'une inspiration bien plus allemande ; il arrive à propos pour rappeler que le *Vaisseau-Fantôme* n'est pas un opéra de Ricciardo Wagnerini, mais de Richard Wagner. Du reste les motifs et les mélodies s'entassent et se succèdent rapidement dans cette grande scène ; ils ne sont pas tous d'une élévation sublime et d'une élégance extrême, mais l'harmonie orchestrale qui les colore est généralement neuve, intéressante et variée. Seul l'allegro final ainsi que le terzetto en *mi majeur* qui termine l'acte sont à l'orchestre, aussi bien que sur la scène, d'une trivialité tapageuse, que Verdi lui-même n'a jamais dépassée. C'est une sorte de galop brutal qui détonne au milieu des beautés exquises semées à profusion dans ce second acte. Si Wagner n'avait pas obéi au préjugé dont il s'est guéri depuis et qui exige que tout acte s'achève aussi bruyamment que possible, il aurait pu supprimer ces flonflons de la fin sans que le poème en souffrît, car les vingt dernières phrases de cet acte n'apprennent pas autre chose aux auditeurs que ce

fait prévu depuis longtemps, c'est que les deux amants sont d'accord pour s'aimer et — conséquence rationnelle — pour s'épouser.

## Troisième Acte

Nuit claire. Devant la maison de Daland s'ouvre une anse bordée de rochers où le bateau norwégien se balance non loin du Vaisseau-Fantôme. Sur le pont du navire marchand, brillamment illuminé, les matelots chantent et se divertissent tandis que sur le vaisseau hollandais, enveloppé d'ombre, règne un silence de mort.

Au lever du rideau, les matelots norwégiens entonnent ce fameux chœur à $^2/_4$ qui figure au répertoire de toutes les sociétés chorales; il n'est certes ni gracieux, ni noble, ni élégant, mais il a un accent vigoureux et très populaire qui convient à des marins en liesse bien mieux que la grâce et l'élégance. Le dernier couplet se termine par une joyeuse sauterie sur le tillac qui retentit du battement rythmé des talons des danseurs. En ce moment arrivent sur le rivage les jeunes fileuses de la maison de Daland, portant des corbeilles pleines de vivres et de liqueurs. Après avoir échangé quelques notes avec les matelots. elles

s'approchent du Vaisseau-Fantôme dont le lugubre silence les intrigue et dont elles appellent l'équipage mystérieux. En vain les matelots norwégiens leur chantent :

Laissez-les donc ! ils dorment tous ;

Elles s'obstinent :

Holà, marins, réveillez-vous !
Allons ! qu'on s'apprête !
Marins paresseux,
N'est-ce donc pas fête
Pour vous comme pour eux ?
N'avez-vous sur la plage
Aucun rendez-vous ?
Venez sur le rivage
Danser avec nous.

Les voix des matelots s'unissent bientôt au chœur des jeunes filles pour former un ensemble à $^3/_4$ qui est non seulement un ravissant joyau musical mais aussi l'un des morceaux les plus limpides et les plus exquis que Wagner ait jamais écrits. C'est preste, riant et léger, trois qualités très françaises que cultive rarement le génie grandiose de l'auteur de *Tristan*. Notons en particulier le délicieux passage en mineur :

Nul ne boit, nul ne chante ;
A bord ne brille aucun fanal,

qui mêle à plusieurs reprises sa teinte mystérieuse et triste à ces accents d'allégresse.

Les jeunes filles se retirent après avoir tendu leurs corbeilles aux matelots par dessus le bord. Ceux-ci les vident et, tout en choquant leurs gobelets, ils reprennent en chœur la joyeuse chanson qu'avait interrompue l'arrivée de leurs gentilles visiteuses.

Bientôt Senta sort épouvantée et tremblante de la maison de son père : elle est suivie d'Erik qui lui reproche amèrement sa trahison et la conjure de revenir à lui. Il lui retrace ses souvenirs d'enfance et lui rappelle ses serments d'amour dans une cavatine aussi célèbre que le chœur des fileuses et qui, coulée dans le moule ordinaire des romances d'opéra, est plus digne de Flotow et de Gounod que de Wagner. Il est étrange que les morceaux les plus renommés et les plus admirés du maître soient presque toujours ceux où il ne s'élève pas au-dessus des bons compositeurs d'opéra. On pourrait croire que Wagner n'est devenu si illustre en Europe que parce qu'il s'est quelquefois abaissé au niveau des autres. Les orgues de barbarie et les boîtes à musique ne se sont pas encore beaucoup attaqués à l'œuvre de ce maître, mais parmi les morceaux qu'ils lui ont

dérobés figurent sans aucun doute cette brave cavatine d'Erik et le fameux chœur nuptial de *Lohengrin* qui est suffisamment banal pour avoir été jugé digne d'être moulu par le cylindre à manivelle.

Bientôt pourtant l'aigle reprend son vol pour gagner les hauteurs dans l'admirable scène qui succède à cette honnête romance, et qui, sous le point de vue dramatique et musical, n'a rien à envier aux belles pages de *Lohengrin* et de *Tannhæuser*. Le Hollandais a surpris son amante en tête à tête avec Erik ; il a même entendu les dernières paroles de la cavatine :

> De tes serments, ne te souviens-tu pas ?
> Ta main tremblait dans la mienne et ce jour
> Me présageait le plus fidèle amour.

Et naturellement, ce couplet ne produit pas sur lui une impression aussi délicieuse que sur les spectateurs. Plus de doute, il est trahi ! il va fuir à jamais ce rivage qu'il abhorre. Senta désespérée tente en vain de le détromper ; ses supplications, sa poignante douleur, ses larmes, rien ne peut l'arrêter. Il a vu, il a entendu, il a perdu la foi ; mais en la fuyant il la sauve de la damnation éternelle. Il repousse la jeune fille et monte sur son navire qui s'éloigne, voiles déployées.

Senta, folle de désespoir, s'arrache des bras de son père et d'Erik qui cherchent à la retenir; elle monte sur une roche élevée et se précipite dans la mer sous les yeux du fugitif qu'on voit encore debout sur la poupe de son navire. La prophétie s'est réalisée : le proscrit a trouvé enfin la fiancée fidèle qui devait le délivrer de la vie. Le Vaisseau-Fantôme s'abîme dans les flots, et les ombres des deux amants s'élèvent dans des régions éthérées où elles ne se sépareront plus.

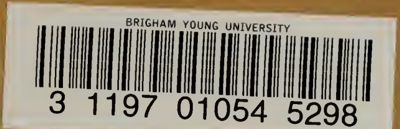
D'un mouvement emporté et tempétueux, la symphonie orchestrale en *fa mineur* qui s'unit au dialogue haletant et tragique des quatre personnages, se précipite comme un ouragan jusqu'au dénouement du drame; puis au moment où les ombres enlacées des deux amants s'envolent vers le ciel, elle s'épanouit en un hymne enthousiaste déjà entendu dans l'ouverture et chanté par Senta au deuxième acte : enfin elle s'achève en *ré majeur* par l'andante élargi de la ballade, sublime couronnement qui forme comme une sorte d'apothéose musicale d'un effet inexprimable.

Telle est cette œuvre qu'on peut regarder comme un avant-coureur du drame lyrique et qui vaut moins par son sujet que par le souffle puissant qui l'anime et par la poésie qui en jaillit.

Wagner ne s'y montre pas encore ce qu'il sera plus tard ; mais il s'annonce déjà par certaines audaces, par certaines harmonies étranges, mais pittoresques et saisissantes, par des formes musicales et des modulations qui se plient admirablement aux situations et aux personnages. Assurément, nous sommes encore bien loin de cette fameuse « mélodie continue » si chère au cœur de l'auteur de *Tristan*, et les airs du *Vaisseau-Fantôme* ont un commencement, un milieu et une fin, une tête, un ventre et une queue, comme le voulait Scudo ; cependant ils se succèdent sans brusquerie, s'enchaînent logiquement et ne semblent pas numérotés comme les morceaux d'un programme de concert. Avec ses chœurs, ses duos, ses ballades et ses cavatines à tournure italienne, le *Vaisseau-Fantôme* ne dénoue donc pas toutes les attaches qui retiennent encore le drame wagnérien à l'opéra traditionnel, mais il forme au moins une belle et hardie transition entre la première et la seconde manière du maître.

Les grands artistes qui débutent mettent moins de temps à créer un chef d'œuvre qu'il ne leur en faut pour le faire connaître. Le *Vaisseau-Fantôme* composé en quelques semaines, resta trois ans à dormir dans les cartons de son auteur avant

de paraître sur la scène. Enfin en 1843, le théâtre de Dresde, alléché par l'immense succès de *Rienzi*, voulut bien en hasarder la représentation. L'ouvrage étonna, mais ne plut guère; on le trouva bizarre comme le titre « le Hollandais volant » et peu conforme aux saines traditions de l'opéra allemand. Les critiques se demandaient d'où sortait cette musique farouche et conseillaient à l'auteur d'allumer sa lanterne. A Berlin où l'œuvre fut représentée quinze mois plus tard, sa chute fut aussi complète que pouvaient le désirer les ennemis que Wagner commençait à se faire. Il est vrai, que quelques années après, le même public se déjugea et applaudit l'œuvre avec frénésie. En matière d'art comme en toute chose, ce qu'aujourd'hui on jette à la voirie, demain on l'enchâsse dans un sanctuaire et on l'adore.


BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 01054 5298

